

HARDING

DVOŘÁK

BRSD

SCHUMANN

GERSTEIN

BRAHMS

Donnerstag 9.3.2023
Freitag 10.3.2023
20.00 – 22.00 Uhr
3. Abo B
Herkulesaal

2022/2023

DANIEL HARDING
Leitung

KIRILL GERSTEIN
Artist in Residence
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Michaela Fridrich

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 10.3.2023
Pausenzeichen:
Uta Sailer im Gespräch mit Kirill Gerstein

ON DEMAND
Das Konzert ist auf br-klassik.de als Audio abrufbar.

PROGRAMM

ROBERT SCHUMANN

Ouvertüre zu Lord Byrons dramatischem Gedicht »Manfred«, op. 115

- Rasch – Langsam – In leidenschaftlichem Tempo – Langsam

ANTONÍN DVOŘÁK

»Die Waldtaube«, op. 110

Symphonische Dichtung nach der gleichnamigen Ballade von Karel Jaromír Erben

- Andante, marcia funebre – Allegro – Andante, Tempo I – Molto vivace – Allegretto grazioso – Andante, Tempo I – Più lento

Pause

JOHANNES BRAHMS

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-Dur, op. 83

- Allegro non troppo
- Allegro appassionato
- Andante
- Allegretto grazioso

»EINES MEINER KRÄFTIGSTEN KINDER«

Zu Robert Schumanns *Manfred-Ouvertüre*

Vera Baur

Entstehungszeit

August bis Oktober 1848 (Ouvertüre); November 1848 (dramatisches Gedicht mit Musik)

Uraufführung

14. März 1852 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung des Komponisten (Ouvertüre);

13. Juni 1852 im Hoftheater in Weimar unter der Leitung von Franz Liszt (szenische Uraufführung des gesamten dramatischen Gedichts)

Lebensdaten des Komponisten

8. Juni 1810 in Zwickau – 29. Juli 1856 in Eendenich bei Bonn

»Aufgeregter Seelenzustand – Bettlectüre: Manfred v. Byron – schreckliche Nacht!« Wie Goethes Faust oder E.T.A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler zählte auch der Byron'sche Manfred zu jenen Figuren der Weltliteratur, von denen Schumann, literarisch empfänglich und gebildet wie kaum ein anderer Komponist, zeitlebens besonders fasziniert war. Von einer nur angedeuteten, aber »grausigen Sünde« gequält – der inzestuösen Liebe zu seiner Schwester Astarte, die diese in den Tod trieb – wurde Manfred zum Urbild der zerrissenen, ruhelosen, an sich selbst leidenden und zugrunde gehenden romantischen Seele. Als der 18-jährige Schumann, Sohn eines Buchhändlers und Verlegers, 1829 Byrons Lesedrama von 1816/1817 zum ersten Mal las, war manche Unbill des Lebens noch in weiter Ferne, doch die düstere Seelendisposition, die gefährdete Konstitution und die Schatten einer übersensiblen Gefühls- und Sinnenwelt, wie sie Manfred charakterisieren, wird Schumann in sich selbst wiedergefunden haben. Schon in Jugendjahren wusste er zu berichten, dass »die melancholischen Empfindungen etwas sehr anziehendes«, ja viel mehr noch »etwas stärkendes für die Phantasie haben«, kurzum den genialen, künstlerisch begabten Menschen beflügeln. »Doch Gram soll ja des Weisen Lehrer sein«, so formuliert Byrons Manfred einen ähnlichen Gedanken. Knapp 20 Jahre später, am 29. Juli 1848, trug Schumann die erneute Lektüre des *Manfred* in sein Haushaltsbuch ein, und dieses Mal – inmitten einer Phase der Vertonung weiterer großer literarischer Vorlagen (Oper *Genoveva* 1847–1849, *Faust-Szenen* 1844–1853) – mündete sie in einen schöpferischen Prozess. Wahrscheinlich hatte sich Schumann,

in der Isolation seiner Dresdner Jahre (1844–1850) und nach der schmerzvollen Erfahrung einer schweren psychischen Krise mit »großer Anspannung, Nervenschwäche« und »düsteren Stimmungen« wenige Jahre zuvor, der kranken Seele des Manfred wieder sehr nahe gefühlt.

In der Hochstimmung der Byron'schen Lektüre, die Schumann selbst als »Manfrediana« bezeichnete, notierte er gleich im folgenden August erste Skizzen für eine Ouvertüre, die er im Herbst beendete und der bis Ende des Jahres die restliche, gänzlich eigenständige und ungewöhnliche *Manfred*-Musik folgen sollte. »Das Ganze müßte man dem Publikum nicht als Oper oder Singspiel oder Melodram, sondern als ›dramatisches Gedicht‹ mit Musik ankündigen. – Es wäre etwas ganz Neues und Unerhörtes«, schrieb Schumann 1851 an Franz Liszt, der den kompletten *Manfred* am 13. Juni 1852 in Weimar aus der Taufe hob – wohlgermerkt in einer szenischen Aufführung. Tatsächlich greifen in dem mehr als einstündigen, dabei 15 Nummern in drei Abteilungen umfassenden Werk für Sprecher, Gesangssolisten, Chor und Orchester verschiedene Elemente aus Schauspielmusik, Melodram und Chorsymphonik, aus Theater und Konzertsaal, von Wort und Ton auf höchst originelle Weise ineinander und machen den *Manfred* – wenn er auch selten in Gänze aufgeführt wird – zu einem zentralen Werk in Schumanns Schaffen.

Als Einzelnummer und beliebtes Repertoirestück konnte sich indes die *Manfred-Ouvertüre* etablieren, Schumann selbst hielt sie für eines seiner »kräftigsten Kinder«, und auch Clara liebte sie besonders als »eins der poetischsten und [...] ergreifendsten Stücke Roberts«. Trotz der Bezüge zum folgenden Melodram steht die Ouvertüre als großer, geschlossener und in Sonatenform angelegter symphonischer Satz für sich und präsentiert in nuce ein klangliches Psychogramm des Protagonisten. In *leidenschaftlichem Tempo* treibt die Musik ruhelos, fast fieberhaft voran, dunkle Charaktere, Synkopen, ausgeprägte Chromatik und erregte Tremoli dominieren über weite Strecken den musikalischen Ausdruck und lassen sich leicht als Spiegelung Manfreds interpretieren. Aus diesem nervös-pulsierenden Grundduktus heraus verschaffen sich aber auch immer wieder kontrastierende Momente Raum: So schwingt sich die Manfred-Thematik bisweilen zu fast heroischer Willenskraft auf, das Astarte zugeordnete und rhythmisch beruhigte Seitenthema mit seinen anmutigen Legato-Bögen lässt Sehnsucht anklingen, ebenso die langsame Einleitung (*Rasch – Langsam*), in der das später so getriebene Manfred-Thema mit seiner charakteristischen Triole in den Streichern »dolce« vorweggenommen ist. Doch findet die Ouvertüre zu keinem befreienden Schluss. Am Ende verliert das nervöse Flackern alle Kraft, die langsame Introduction vom Beginn wird wieder aufgegriffen, die beiden Themen klingen an, dann verlischt der Satz »pianissimo« und resignativ in es-Moll. Manfreds Erlösung von seinen schmerzhaften irdischen Verstrickungen ist der Schlusszene des vollständigen Melodrams vorbehalten: Ein Chor verheißt seiner Seele in der Todesstunde das »ewige Licht« (»lux perpetua luceat eis«) der lateinischen Totenmesse. Wie wenn Manfred in der jenseitigen Welt von der Geliebten in Empfang genommen würde, leuchtet in den letzten Takten voller tröstender Wärme das Thema Astartes auf. Damit deutet Schumann die Byron'sche Vorlage, in der der sterbende Titelheld jeden geistlichen Beistand und damit die Möglichkeit von Vergebung und Errettung ablehnt, ins Religiöse um. Wie aus der letzten Nummer seiner *Faust-Szenen*, dem »Chorus Mysticus«, spricht auch aus diesem verklärenden Schluss Schumanns tiefe Sehnsucht nach Transzendenz.

»GESPENSTISCHE GRÄSSLICHKEIT«?

Zu Antonín Dvořáks Symphonischer Dichtung *Die Waldtaube*

Harald Hodeige

Entstehungszeit

1896

Uraufführung

20. März 1898 durch das Tschechische Orchester Brünn unter der Leitung von Leoš Janáček

Lebensdaten des Komponisten

8. September 1841 in Nelahozeves (bei Prag) – 1. Mai 1904 in Prag

Die musikalische Fachwelt war irritiert: Der »Vollblutmusiker Dvořák«, der mit seinem Œuvre »absoluter Musik« in den internationalen Konzertsälen präsent war und gemeinhin als »Prototyp des schaffenslustigen ›böhmischen Musikanten« galt, wechselte gegen Ende seiner Laufbahn ins »Lager der reflectirenden Programm-Componisten«. Nicht nur der bekannte Wiener Kritiker Theodor Helm fand das »merkwürdig«, auch die Mehrheit im Umfeld des Komponisten reagierte mit Unverständnis. Dabei hatte dieser Wechsel des einst von Johannes Brahms und Eduard Hanslick geförderten Prager Tonsetzers zum musikalischen »Poeten« keineswegs so abrupt stattgefunden, wie es den Anschein hatte: Ab Mitte der 1880er Jahre versah Dvořák seine Werke nämlich immer wieder mit Titeln und bezeichnete sie als Programmmusik »im Sinne Schumanns«, was mit einer zunehmenden funktionalen Aushöhlung der äußerlich noch gewährten traditionellen Formen einherging.

Doch nicht allein der Umstand, dass es für Dvořák »zur Lieblingspassion« wurde, »böhmische Sagen [...] durch das Orchester allein musikalisch nachzuzeichnen«, sorgte für Verwunderung. Die Sagen selbst, die den ersten vier Symphonischen Dichtungen zugrunde liegen – dem *Wassermann* op. 107, der *Mittagshexe* op. 108, dem *Goldenen Spinnrad* op. 109 und der *Waldtaube* op. 110 –, führten zu allgemeinem Kopfschütteln, da in ihnen immer alles »auf eine gespenstische Grässlichkeit« zuliefe, wie Theodor Helm anlässlich der Wiener Erstaufführung der *Waldtaube* im *Musikalischen Wochenblatt* vom 15. Februar 1900 schrieb. Tatsächlich ist die Geschichte der *Waldtaube* balladesk und erinnert an jenes Schauernmärchen nach Motiven der Brüder Grimm, Ludwig Bechstein, Emanuel Geibel und anderen, das Gustav Mahler in seinem *Klagenden Lied* von 1880 vertonte: eine um Brudermord und einen Spielmann kreisende Geschichte, der aus den Knochen des Getöteten eine magische Flöte schnitzt, mit deren Hilfe schließlich der Schuldige entlarvt wird. Bei Dvořák hat in den Worten Theodor Helms »ein junges Weib [...] seinen Gatten vergiftet und folgt nun mit heuchlerischen Wehklagen dessen Leichenbegräbnis; alsbald lässt sie sich von einem schmucken Bauernburschen trösten, dem sie auch die Hand am Altare reicht: fröhliche Hochzeit! ›Aber aus den Zweigen der frisch grünenden Eiche, die das Grab ihres ersten Gatten beschattet, ertönt das klagende Gurren der Waldtaube. Die wehklagenden Laute dringen zum Herzen des verbrecherischen Weibes, die, von Gewissensbissen gepeinigt, dem Wahnsinn verfällt und in den Wellen den Tod findet.« So wörtlich zu lesen als Ueberschrift der vierten unter den fünf Abtheilungen der Dvořák'schen Composition [...].« Eine Geschichte, die auch Helms Kollegen Eduard Hanslick verstörte, der bezüglich des *Wassermanns* bemerkte: »Wie man einen so gräßlichen, jedes feinere Gefühl empörenden Stoff zu musikalischer Darstellung sich wählen konnte, ist mir nicht recht begreiflich.« Dvořák stellte die umstrittenen Sujets dem Konzertpublikum in Form eines Prosaextrakts zur Verfügung (s. o.) – damit man »die Musik besser verstehen« könne (Brief an seinen Verleger Simrock vom 27. Juni 1896). Die balladesken Schauergeschichten entnahm er der 1853 erschienenen Gedichtsammlung *Kytice z povestí narodních (Blumenstrauß aus Volkssagen)* des tschechischen Dichters und Volksliedsammlers Karel Jaromír Erben, wobei er sich bei der Vertonung erklärtermaßen von der Idee leiten ließ, »immer die verschiedenen Hauptpersonen, deren Charakter und poetische Stimmung herauszuarbeiten« – mit einer durchaus avancierten Harmonik und oft mit schillernd-impressionistischen Orchesterfarben. Das Ergebnis? Raffinierte musikalische Dramen ohne Szene, in denen es der Komponist verstand, die »formale Linie des musikalischen Aufbaus in vollendeter Weise mit der dynamischen Linie des Handlungsablaufs zu verschmelzen und ihr eine organisch einheitliche Gestalt zu geben« (Otakar Šourek).

In der *Waldtaube* lässt Dvořák zu Beginn die Begräbnisszene aus Erbens Ballade in Form einer Trauermarsch-Prozession anklingen (*Andante, marcia funebre*): »Wehklagend«, heißt es in der Partitur, »folgt die junge Frau dem Sarge ihres verstorbenen Gatten«. Das anfangs in Flöten und Geigen erklingende in sich kreisende (Schuld-)Thema der Witwe, das nach vier düsteren Pianissimo-Posaunenakkorden um einen Halbton nach oben gerückt wiederholt wird, basiert auf einem zentralen Gedanken, den Dvořák bereits in den frühesten Skizzen als »Fluchmotiv« bezeichnete. Wenn Oboe und Trompete mit dem ebenfalls aus dem Fluch-Motiv abgeleiteten zweiten Thema einsetzen, macht ein ironisch-übersteigertes, dissonantes »Schluchzen« in Flöten und Violinen überdeutlich, dass die Tränen der Witwe alles andere als echt sind. Eine dramatische Steigerung schließt sich an, die in das Drohen der Posaunen mündet, bevor die Stimmung abrupt umschlägt: Zwei entfernt vom Orchester aufgestellte Trompeten (ein Theater-Effekt, von dem Mahler im *Klagenden Lied* ebenfalls Gebrauch machte) kündigen die Ankunft des in der Partitur

erwähnten »schmucken Burschen« an, bevor der Trauermarsch erneut einsetzt. In ihm verdeutlicht eine aufgehellte Variante des Witwen-Themas in lebhaften Triolen der Soloflöte einmal mehr, dass sie keineswegs untröstlich ist. Schließlich hat sie ihren Mann vergiftet, um ihren Liebhaber heiraten zu können. Die Musik leitet – analog zu den Zeilen von Erbens Ballade »nach einer Woche ließ sie alle Klage, nach einem Monat rüstet sie zum Hochzeitstage« – mit einem Streicher-Crescendo zur Festmusik über, die den dritten Abschnitt der Symphonischen Dichtung bildet (*Molto vivace*): ein typisches Dvořák-Scherzo in C-Dur, dessen geradezu übertriebene Ausgelassenheit über das schlechte Gewissen der Witwe hinwegzutäuschen scheint und das unter musikalischen Aspekten als fantasievolle Durchführung der zwei Themen dient, die den beiden Hauptakteuren zugeordnet sind.

Was folgt, ist die Katastrophe: Die Musik des Scherzos läuft ins Leere, bevor über einem düsteren Tremolo die Waldtaube am Grab des Getöteten ihren schauerlichen Gesang anstimmt – eine unheimliche Mischung aus abgerissenen Trillern der Flöten, einer getragenen Oboenmelodie und leise gezupften Harfentönen in höchster Lage. In unheimlicher Färbung präsentiert die Bassklarinette dann das im Scherzo-Teil ausgesparte und die Witwe entlarvende zweite Thema des Trauermarschs, mit dem in hochdramatischer Entwicklung die Wahrheit ans Licht kommt. Immer mehr peinigt die Mörderin ihr Gewissen, bis sie wie von Sinnen den Entschluss fasst, ihr Leben zu beenden. Während Erbens Ballade mit der ewigen Verdammnis der Frau endet, lässt Dvořák ihre Seele als reuige Sünderin in Frieden ruhen: In den letzten Takten erklingt ein letztes Mal das Klagelied der Waldtaube, das sich im Spannungsfeld von Schuld und Sühne ins strahlende C-Dur wendet.

»EIN GANZ EIN KLEINES KLAVIERKONZERT«

Zu Johannes Brahms's Zweitem Klavierkonzert

Renate Ulm

Entstehungszeit

Vermutlich schon ab 1878; 1881 fertiggestellt

Uraufführung

(Inoffizielle Aufführung im Oktober 1881 in Meiningen unter der Leitung von Hans von Bülow mit dem Komponisten als Solisten) 9. November 1881 in Pest unter der Leitung von Alexander Erkel mit dem Komponisten als Solisten

Lebensdaten des Komponisten

7. Mai 1833 in Hamburg – 3. April 1897 in Wien

Nachdem sein Erstes Klavierkonzert »glänzend und entschieden« durchgefallen war, wie Brahms am 28. Januar 1859 aus Leipzig seinem Freund Joseph Joachim sarkastisch mitteilte, kündigte er im selben Brief bereits das nächste an: »Trotzalledem wird das Konzert noch einmal gefallen, wenn ich seinen Körperbau gebessert habe, und ein zweites soll schon anders lauten.« Es dauerte aber fast 23 Jahre, bis sein Zweites Klavierkonzert uraufgeführt wurde. Fanden die Metamorphosen des ersten Orchesterwerks von Brahms ihren Niederschlag in der Korrespondenz, so hüllte sich der reifere Brahms über den Schaffensprozess in Schweigen und weihte seine Freunde erst ein, wenn ein Werk fertiggestellt war. So schrieb er seiner Vertrauten Elisabeth von Herzogenberg: »Erzählen will ich, dass ich ein ganz ein kleines Klavierkonzert geschrieben mit einem ganz einem kleinen zarten Scherzo.« Dabei war das, was hier verniedlicht wurde, das längste Konzert in seiner Gattungsgeschichte – dazu mit der ungewöhnlichen Reihung von vier Sätzen.

Gleich einer Initiale wird vom Horn zu Beginn des ersten Satzes (*Allegro non troppo*) das Hauptthema unbegleitet und daher unüberhörbar herausgestellt, allein das Soloinstrument versieht es mit einem Nachhall. Diese Hervorhebung des Themas ist wichtig für den Hörer, der sich so die B-Dur-Dreiklangstöne und die für den weiteren Verlauf des Stückes so wichtige Triole einprägen kann. Denn nur durch die genaue Kenntnis des Themas lassen sich dessen Wiederkehr und vor allem die Varianten, Abspaltungsprozesse und die Weiterentwicklung der Motivkerne mitverfolgen. Dass dieses Thema offen endet, das heißt auf der Dominante verklingt, ist der wesentliche Reiz

des Stückes, außerdem Impuls und Idee zum ganzen ersten Satz. An diesem Punkt nun setzt das Klavier ein und erzwingt im weiteren Verlauf geradezu den tonartgerechten Abschluss des Themas.

Dass Brahms hier keine Kadenz eingefügt hat, dürfte zwei Gründe gehabt haben: Einmal bietet der Kopfsatz dem Klaviervirtuosen jede Menge bravouröser Stellen, dann wird Brahms die damals noch weit verbreitete Praxis des Improvisierens über das Thema nicht behagt haben – zumal dies als Kompositionsmethode bereits Inhalt des Kopfsatzes ist. Theodor Billroth schrieb dazu am 11. Juli 1881 an Brahms: »Daß Du gegen den Schluß es dem Spieler unmöglich gemacht hast, in einer eigenen geschwätzigen Kadenz ad libitum Dummheiten mit Deinen Motiven anzustellen, gefällt mir auch sehr.«

Das Denkmodell von Brahms war, ein unvollendetes Thema als Motto aufzustellen und die Suche nach seinem Abschluss zum Kern der Sonatensatzform zu machen. Dabei konnte er spielerisch, mit Witz und Ironie auch auf die Konzertpraxis eingehen: Mehrfach wird durch penetrantes Wiederholen einer Floskel im Klavier ein komponierter »Blackout« des Pianisten angedeutet, der den Wiedereinstieg ins Thema sucht. In einem anderen Fall scheint der Pianist zu früh – und natürlich polternd im Fortissimo – einzusetzen, worauf der Themenablauf zunächst durcheinandergerät. Auf diese Weise ahmt Brahms an manchen Schnittstellen des Werks augenzwinkernd einen »alltäglichen« Konzertablauf nach.

Um den zweiten Satz des Konzerts (*Allegro appassionato*) gab es heftige Diskussionen, sowohl in der Musikkritik als auch im Bekanntenkreis um Brahms. So schrieb Theodor Billroth an einen Bekannten: »Der zweite Satz: *Allegro appassionato* in D-moll könnte nach meiner Empfindung ganz gut fortbleiben; so schön und interessant er ist, scheint er mir doch nicht nöthig. Ich habe ihn [Brahms] darüber interpellirt; er sagte, der erste Satz schiene ihm gar zu simpel, er brauche vor dem ebenfalls einfachen *Andante* etwas kräftig Leidenschaftliches.« Das »gar zu simpel« und das »einfache *Andante*« gehören sicherlich zu den typischen Untertreibungen, die Brahms Bekannten gegenüber in Bezug auf seine Werke äußerte. Dennoch muss er selbst Zweifel gehegt haben, ob das *Scherzo* nicht den Rahmen des Üblichen sprengte, denn im November 1881 fragte er seinen Verleger Fritz Simrock: »Wollen wir auch lieber d. 2ten Satz streichen? Das Ding ist gar zu lang gerathen.«

Brahms hatte bereits sein Violinkonzert viersätzig geplant, doch diese Idee wieder verworfen und die beiden Mittelsätze herausgenommen. Brahms' Biograph Max Kalbeck vermutete, dass das *Scherzo* des Violinkonzerts in einer überarbeiteten Fassung in das Zweite Klavierkonzert aufgenommen worden war. Heute wird es sogar für möglich gehalten, dass die beiden ursprünglich geplanten Mittelsätze des Violinkonzerts hier Eingang gefunden haben.

Das *Andante* im 6/4-Takt in B-Dur hebt an mit einer Cello-Kantilene, die Brahms in seinem acht Jahre später veröffentlichten Lied *Immer leiser wird mein Schlummer* (op. 105/2) in leicht variierten Form der Singstimme übertrug. Dieser weite melodische Bogen im Violoncello verleiht dem Satz etwas Träumerisch-Schwebendes. Fast gewinnt man den Eindruck, einem Cellokonzert beizuwohnen, doch dann tastet sich in Dreiklangsaufstiegen der Pianist in das musikalische Geschehen. Eine weitere zentrale Passage des Satzes bildet der Dialog zwischen Klavier und Klarinetten, der die elegische Anfangsstimmung ins Wehmütige wendet. Mit der Melodie der Klarinetten zitiert Brahms aus dem Lied *Todessehnen* seines Liederzyklus op. 86: »Hör es, Vater in der Höhe, aus der Fremde fleht dein Kind.«

Ganz anders empfand Theodor Billroth dieses *Andante*. Er fühlte sich an ein wenige Monate vorangegangenes gemeinsames Reise-Erlebnis auf Sizilien erinnert. »Mondscheinnacht in Taormina!«, notierte er in diesem Zusammenhang nur als Stichwort in seinem späteren Brief vom 11. Juli 1881 an Brahms. Zur Erläuterung dient sein enthusiastischer Reisebericht an den Kritiker Eduard Hanslick (12. April 1881): »Taormina! ja weißt Du, was das bedeutet? Träume, Träume! und denke Dir das Schönste! Ich sage Dir, es ist gar nichts. 500 Fuß über rauschendem Meer! Vollmond! berauscher Duff von Orangenblüten! [...] dazu die breite, lange, schneebedeckte Fläche des Ätna, Feuersäule! dazu Wein aus der Nähe von Syrakus [...], dazu Johannes in Schwärmerei!« Billroths Assoziationen dürfen aber keineswegs zum Programm erhoben werden, sondern können dazu dienen, die beseelte Stimmung des Stückes als eine (in diesem Fall subjektive) Deutung des »wahrhaft Schönen« wiederzugeben.

Nach dem lyrischen Höhepunkt schließt das Konzert mit einer Art »Kehraus«, einem Sonatenrondo (*Allegretto grazioso*), in dem Brahms Melodien ungarischer Volksmusik verarbeitet

hat. Ein Jahr vor der Komposition des Konzerts waren die *Ungarischen Tänze* (Hefte III und IV zu vier Händen) im Druck erschienen. Ein symphonischer Nachhall darauf findet sich nun im *Finale* des Zweiten Klavierkonzerts. Daher ist die Musik einfacher, leichter fasslich als viele andere symphonische Sätze, die Brahms geschrieben hat: Er zeigt sich hier populärer. Das bemerkte bereits Eduard Hanslick nach dem Wiener Konzert vom 26. Dezember 1881: »Der letzte Satz [...] erscheint mir als der Gipfel des Ganzen, jedenfalls wird er es durch die unmittelbarste, hinreißende Wirkung auf das Publikum.«

Im Gegensatz zu seinem Ersten Klavierkonzert feierte Brahms mit dem Zweiten große Triumphe. Das Werk wurde zwischen Anfang November 1881 und Ende Februar 1882 insgesamt noch 21 Mal (!) aufgeführt.

Clara Schumann notierte sich wenige Tage nach der Uraufführung in ihr Tagebuch: »Johannes schreibt sehr vergnügt und schickt schöne Berichte über seine Concerte in Pesth [...]. Es ist doch eine große Genugthuung jetzt ihn so anerkannt zu sehen ... Was nun die Leute jetzt über ihn sagen und schreiben, habe ich schon vor 25 Jahren gewußt und erkannt! und Robert hat es damals ja schon Alles vorausgesagt ...!«

AUSBALANCIERT, STIMMIG UND VIELFÄLTIG

Der Pianist und Artist in Residence Kirill Gerstein zu seiner Programmauswahl

RU *Herr Gerstein, Sie sind in dieser Saison Artist in Residence, wie groß war Ihr Einfluss auf die Programmgestaltung in Ihren Konzerten? Kamen die Vorschläge ausschließlich von Ihnen, oder gab es auch Wünsche aus dem Orchester?*

KG Das entwickelt sich eigentlich alles im Gespräch. So haben wir beschlossen, drei Programme für das Symphonieorchester zusammenzustellen, eine Tournee nach Skandinavien zu planen und die experimentellen Auftaktkonzerte Watch This Space in besonderen Sälen durchzuführen. Ich möchte natürlich im Laufe der Saison das Repertoire vorstellen, das meine weitgefächerten pianistischen Interessen spiegelt. Am 21. September 2022 haben wir eine Art Hommage an den Jazz mit Gershwins *Rhapsody in Blue* in der originalen Bandversion gegeben, auch weil ich als Student diese Jazz-Erfahrungen gemacht habe. Das passte auch zum Thema *100 Jahre Radio*, da dieses Stück vor 100 Jahren uraufgeführt wurde. Hinzu kam noch die schöne Idee von den Musikern und Ben Schwartz, ein Late Night-Konzert mit weiteren Werken aus den 1920er Jahren zu veranstalten, wie das Trio von Francis Poulenc, und die *Revue de cuisine* von Bohuslav Martinů, dazu die Strauß-Walzer. Diese bildeten eine Verbindung zur alten Welt mit Wiener Walzern aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, die von den drei Vertretern der Zweiten Wiener Schule arrangiert wurden: von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern. Viele empfinden die Musik dieser Komponisten heute immer noch als »unfreundlich« für das Ohr. Mit diesen Walzern aber zeigen sie ihre leichte, humorvolle Seite. Das war zugleich ein Echo meines letzten Auftritts beim BRSO, als ich das Schönberg-Konzert gespielt habe. Ich mag diese Querverbindungen (lacht).

RU *In Ihrer Konzert-Woche im Oktober haben Sie sogar in zwei Werken den Solo-Part gespielt.*

KG In der Woche mit Alan Gilbert, einem guten Freund des Orchesters und mir, spielten wir die *Burleske* von Strauss. Wenn man schon ein Residence-Programm in München zusammenstellt, dann muss Strauss auch dazu – als Verbindung zur lokalen Kultur. Die *Burleske* für Klavier und Orchester ist einfach ein tolles, nicht so oft gespieltes Werk, in dem hohe Virtuosität und feine kammermusikalische Passagen auch vom Orchester erwartet werden, wie zum Beispiel von den Pauken, die quasi als zweites Solo-Instrument auftreten. Und als Hinweis auf meine Herkunft aus Russland spielten wir die *Paganini-Variationen* von Rachmaninow. Er musste damals Russland wegen der Revolution verlassen und schrieb das Werk im Exil. Leider bezieht sich dieses Stück auch auf die aktuelle politische Situation. Ich selbst habe Russland schon vor sehr langer Zeit verlassen, aber die Verbindungen zur russischen Kultur und zur russischen Sprache, also zum

Besten, was Russland zu bieten hat, bleiben für mich natürlich bestehen. Für jeden denkenden Menschen ist diese schwere Krise sehr schmerzlich. Daher passte dieses Exilwerk von einem russischen Komponisten wirklich gut ins Programm.

RU *Neben Ausgefallenem wird auch eines der bedeutendsten Klavierkonzerte zu hören sein ...*

KG Das zweite Programm wird Daniel Harding leiten, auch er ein guter Freund des Orchesters und mir. Wir ersteigen zusammen einen der höchsten Berge der Klavierkonzert-Literatur mit Brahms' Zweitem Konzert. Das BRSO ist eines der führenden Orchester in Deutschland, und mit ihm diesen Mount Everest zu erklimmen, bedeutet für mich einen besonderen Genuss. Nach dem Münchner Konzert werden wir mit diesem Programm auch auf Europa-Tournee gehen.

RU *In der dritten Arbeitsphase mit dem Orchester wird es wieder etwas ganz Besonderes geben: nämlich beide Ravel-Konzerte an einem Abend.*

KG Jetzt haben wir russische, bayerische, deutsche und jazzige Werke im Programm, Schönberg, Adès und Bernstein habe ich schon gespielt, es fehlte also nur noch ein französisches Werk. Das französische Repertoire spiele ich übrigens sehr gerne. Also kamen wir auf die beiden Klavierkonzerte von Maurice Ravel an einem Abend. Über diese Kombination habe ich schon oft nachgedacht, weil beides Meisterwerke sind, das G-Dur-Konzert hat so viele tolle Klänge, ist ein positives Werk, das richtig glücklich macht und keine dunkle Seite besitzt. Dagegen ist das D-Dur-Konzert trotz der Dur-Tonart düster und tragisch, vor allem wegen des Auftraggebers, des Pianisten Paul Wittgenstein, der im Ersten Weltkrieg seinen rechten Arm verloren hatte und für den Ravel dieses Konzert für die linke Hand komponierte. Es ist ein Werk über die Tragödie des Ersten Weltkriegs. Es bezieht auch jazzige Elemente mit ein, aber es ist ein ausgesprochen tragisches Werk. Interessant ist, dass Ravel beide Klavierkonzerte fast zur gleichen Zeit geschrieben hat. Spielt man sie also in einem Programm, ergibt das ein abgerundetes Porträt des Komponisten Ravel. Das war die Idee. Für mich ist es auch immer wichtig, mit guten Freunden so ein spezielles Programm aufzuführen, in diesem Fall mit Antonello Manacorda. Ich kenne ihn noch aus der Zeit, als er Konzertmeister im Lucerne Festival Orchestra unter Claudio Abbado war. Er wird sein Debüt beim BRSO geben. Dass er die Ravel-Werke mit je einer Schubert-Symphonie rahmt, finde ich eine tolle Kombination.

RU *Herr Gerstein, man sah Ihnen bei den beiden Watch This Space-Konzerten im September richtig an, wie viel Spaß es Ihnen gemacht hat, mit den Musikern des BRSO Kammermusik aufzuführen.*

KG Die Kammermusik, die wir bei den beiden WTS-Konzerten gespielt haben, führe ich nicht oft auf. Strauß und Martinů habe ich z. B. extra für diese beiden Konzerte ausgewählt und einstudiert. In meinem Leben habe ich schon viel Kammermusik gespielt und werde dies auch fortsetzen, denn Kammermusik macht fast am meisten Spaß (*lacht*).

RU *Verbindet Sie das auch enger mit dem Orchester?*

KG Ja, daher sage ich auch nicht gern Orchestermusiker oder Musiker im Orchester, denn hier im BRSO sind das echte Solisten und Kammermusiker, daraus ergibt sich ein ganz natürliches Zusammenspiel und Musizieren. Bei Brahms' Zweitem Klavierkonzert entsteht auch eine Art erweiterte Kammermusik mit den Musikern und dem Dirigenten. So ergibt sich aus der gemeinsam gespielten Kammermusik eine ganz natürliche Entwicklung hin zum Klavierkonzert.

RU *Wie gefällt Ihnen das Werksviertel, in dem Sie Ihre Watch This Space-Auftakt-Konzerte gegeben haben?*

KG Ich war schon mal hier, aber nicht in der Tonhalle, sondern im Technikum. Dort gab ich mit Thomas Adès einen Meisterkurs und im Anschluss spielten wir ein Recital mit Werken von Debussy zu vier Händen. Das Viertel gefällt mir, es hat sich wirklich entwickelt. Inzwischen gibt es mehr Cafés und viele Leute. Es hat eine coole Atmosphäre.

RU *Sie haben Ihren ersten Klavierunterricht in Russland erhalten, dann studierten Sie in den USA und lehren inzwischen in Berlin. Da stellt sich die Frage, ob es noch nationale Schulen gibt, die russische Klavierschule, die deutsche oder die amerikanische? Oder ist das durch die Globalisierung sehr vereinheitlicht worden?*

KG Beides eigentlich. Dennoch ist es etwas problematisch, von russischer Schule zu sprechen, weil z. B. Swjatoslaw Richter und Emil Gilels sehr unterschiedliche Pianisten waren, die aber denselben Lehrer hatten, nämlich Heinrich Neuhaus, einen Vertreter der so genannten russischen Schule, dessen Vater Deutscher war. Sie sehen, das ist problematisch, denn eigentlich war das ja wieder die deutsche Schule. Es gab schon damals eine Art Globalisierung. Heute ist das natürlich noch mehr vermischt, denn es stehen viele Aufnahmen aus aller Welt zur Verfügung, an denen sich junge Pianisten möglicherweise orientieren. Es gibt also noch mehr kosmopolitische Einflüsse. Trotzdem finden sich auch Unterschiede, gerade wenn man in München, Salzburg oder Innsbruck sitzt, trotz geographischer Nähe und Sprache spürt man die Unterschiede. Letztlich sind wir beeinflusst von unserer Muttersprache in der Art, wie wir die Musik »aussprechen« mit unserem Gefühl für Akzente oder in unserer Art des Legatos in der Sprache wie in der Musik. Es ist sehr kompliziert, dies alles zu analysieren und herauszubekommen, was woher kommt.

RU *Spielen Sie immer noch Jazz und Klassik parallel?*

KG Einige Zeit habe ich wirklich beides gemacht, aber seit vielen Jahren konzentriere ich mich mehr auf die Klassik. Jazz ist meine Hobby-Sprache geblieben. Inzwischen ist es auch akzeptiert, beides zu machen. Ja, man erwartet sogar, dass sich ein Student der Klassik auch Kenntnisse in Improvisation, Jazz und Jazz-Harmonie erwirbt. Vor 30 Jahren war das noch fast unmöglich und nicht anerkannt. Ausnahmen waren Friedrich Gulda, der schon immer beides betrieben hat. Ravel interessierte sich auch für Jazz. Intelligente Leute waren schon immer offener für neue Strömungen. Leider muss ich sagen, beides gleichzeitig und auf gleich hohem Niveau zu spielen, scheint fast unmöglich zu sein. Das war schon so bei Friedrich Gulda, der ein großartiger Pianist für das klassische Repertoire war. Wenn er Jazz gespielt hat, war das sehr gut, und er war sehr fleißig. Dennoch war das nicht auf gleichem Niveau. Oder umgekehrt bei Chick Corea oder Keith Jarrett: Das sind Genies im Jazz, und in der Klassik sind sie okay. Es ist einfach schwierig, aber man sollte sich auf alle Fälle über die verschiedenen Genres informieren und sie studieren, denn es ist eine große Bereicherung für die musikalische Persönlichkeit.

RU *Gab es bei der Planung zu den verschiedenen Programmen auch Werke, die nicht berücksichtigt werden konnten?*

KG Wir haben natürlich weitere Pläne und Ideen. Und man kann immer sagen, hätten wir dies oder das noch dazugenommen. Aber das jetzige Programm ist fein ausbalanciert und stimmig. Was wir ausgewählt haben, ist ein so breites Spektrum an Werken, dass ich von der Vielfalt ganz erfüllt bin. Ich bin einfach happy!

Das Gespräch führte Renate Ulm.

BIOGRAPHIEN

KIRILL GERSTEIN

Kirill Gerstein gehört heute »zu den renommiertesten klassischen Pianisten«, schrieb die *Süddeutsche Zeitung* im März 2019, und er verdankt dies seiner »eigenwilligen Klangkreativität« und seinem »profund-universellen Musikverständnis«. Dabei bestechen die Klarheit seines Tons und die Virtuosität ebenso wie sein intellektueller Umgang mit den Kompositionen. 1979 im russischen Woronesch geboren, begann Kirill Gerstein seine musikalische Ausbildung im Alter von drei Jahren auf einer Spezialmusikschule für begabte Kinder. Parallel dazu eignete er sich

autodidaktisch den Jazz an. Mit zwölf Jahren lernte er in St. Petersburg den Jazz-Vibraphonisten Gary Burton kennen, der ihm zu einem Studium am Berklee College of Music in Boston verhalf. Nach seinem dreijährigen Jazz-Studium, bei dem er die Klassik nie aus den Augen verlor, wechselte Kirill Gerstein an die Manhattan School of Music und schloss sein Klavierstudium mit dem Master ab, ergänzt von Meisterkursen bei Dmitri Baschkirow und Ferenc Rados. 2001 wurde er Erster Preisträger des Arthur Rubinstein Competition in Tel Aviv, 2002 erhielt er den Gilmore Young Artist Award und 2010 den Avery Fisher Career Grant. Außerdem war er Preisträger des hochdotierten Gilmore Artist Award. Das Preisgeld setzt er für Kompositionsaufträge ein, bisher an Oliver Knussen und Alexander Goehr, aber auch genreübergreifend an Jazz-Musiker wie Brad Mehldau, Chick Corea und Timothy Andres. Seit einigen Jahren entwickelte sich mit dem Komponisten und Dirigenten Thomas Adès eine intensive Zusammenarbeit: Das für ihn geschriebene Concerto for Piano and Orchestra spielte Kirill Gerstein im Februar 2020 unter der Leitung des Komponisten mit dem BRSO im Herkulessaal. Im Mai 2021 führte er das ebenfalls für ihn komponierte Piano Concerto von Thomas Larcher in Prag erstmals auf. Kirill Gerstein lebt in Berlin, gibt weltweit Recitals und gastiert bei allen bedeutenden Orchestern. Für seine CD-Einspielungen legt er den Fokus auf hochvirtuose Musik: Liszt, Gershwin, Tschaikowsky, Prokofjew, Skrjabin und Busoni. Die Aufnahmen von Liszts *Études d'execution transcendante* wurden von *The New Yorker* zu den bemerkenswerten CDs des Jahres 2016 ausgewählt, Schumanns *Carnaval*, Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* und eine CD mit Werken von Schumann, Liszt und Oliver Knussen zeichnete die *New York Times* jeweils zum besten Album des Jahres aus. Weitere internationale Preise für sein Schaffen folgten, u. a. drei Nominierungen für den Grammy Award. Zwischen 2007 und 2017 hatte Kirill Gerstein eine Klavierklasse an der Musikhochschule Stuttgart, seit Oktober 2018 ist er Professor für Klavier an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin sowie an der Kronberg Academy im Taunus im Rahmen des »Sir András Schiff Performance Program for Young Pianists«.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit mehrfach am Pult zu erleben ist: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege. Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

DANIEL HARDING

Seit 2007 ist Daniel Harding Musikdirektor des Schwedischen Radio-Symphonieorchesters. Von 2016 bis 2019 war er Musikdirektor des Orchestre de Paris und von 2007 bis 2017 Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra. Das Mahler Chamber Orchestra, mit dem er seit über 20 Jahren zusammenarbeitet, ernannte ihn 2011 zum Conductor Laureate auf Lebenszeit. Daniel Harding gastiert bei internationalen Spitzenorchestern und tritt regelmäßig mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, dem Concertgebouworkest Amsterdam, der Staatskapelle

Dresden, der Filarmonica della Scala und mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia auf. Seit 2005 verbindet ihn eine enge Beziehung zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. In den USA arbeitet er mit dem Boston Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Los Angeles Philharmonic, dem New York Philharmonic und dem San Francisco Symphony. Als renommierter Operndirigent leitete er von der Kritik gefeierte Produktionen am Mailänder Teatro alla Scala, am Royal Opera House Covent Garden, am Theater an der Wien, an den Staatsopern in München, Berlin und Wien sowie bei den Salzburger Festspielen und dem Festival d'Aix-en-Provence. Seine Diskographie wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u. a. mit einem Grammy für Benjamin Britten's Oper *Billy Budd* mit dem London Symphony Orchestra. Seine Einspielung von Mahlers Sechster Symphonie mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks erhielt den Diapason d'Or de l'Année. Weitere CDs sind zusammen mit dem BRSO entstanden: Orffs *Carmina Burana*, Arien deutscher Opern der Romantik und Schumanns *Szenen aus Goethes Faust*, alle drei Aufnahmen mit dem Bariton Christian Gerhaher. Ganz aktuell erschienen Gustav Holsts *Die Planeten*, ein Konzertmitschnitt vom Februar 2022 aus dem Münchner Herkulessaal. Zuletzt war Daniel Harding im November 2022 beim BRSO zu erleben: Im Rahmen des SZ-Benefizkonzertes leitete er ein reines Strauss-Programm.

2002 verlieh die französische Regierung Daniel Harding den Ehrentitel eines »Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres« sowie 2017 den des »Officier«. 2012 wurde er zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie und 2021 bei den Neujahrs-Ehrungen zum »Commander of the British Empire« ernannt. Wenn er nicht als Dirigent arbeitet, ist Daniel Harding aktiver Linienpilot bei einer großen europäischen Fluggesellschaft.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE
Designierter Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK
Publikationen Symphonieorchester
und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

TEXTNACHWEIS

Vera Baur: aus den Programmheften des BRSO vom 7./8. Dezember 2017; Harald Hodeige: Originalbeitrag für dieses Heft; Renate Ulm: aus den Programmheften des BRSO vom 25./26. Mai 2017; Interview: Renate Ulm; Biographien: Renate Ulm (Gerstein), Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO; Harding).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Edwin F. Kalmus & Co., Boca Raton / Florida (Schumann; Dvořák); © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Brahms).